الوصف التصويرى عند ثيوكريتوس
(كأس اللبلاب ٢٧- ٦٠)

د.نهلة عبد الرحيم السيد ماجد

كلية الآداب – جامعة المنصورة

Abstract

This study aims to study Ecphrasis in Theocritus" on the first Pastoral poem " Thyrsis " The goal of ivy cup,The research divided into two parts: **Part I**: Description of the ivy cup as far as frame, substance and smelled and plant motifs encompassing it , then described the three scenes inside it and the relationship between them. **Part II**: the relationship of Ecphrasis of what preceded other Ecphrasis, for example, shields of "Achilles" and "Heracles".

الوصف التصويرى من الكلمة اليونانية " أنا ἔκφρασις من الفعل ἐκφράζω أصف".(١) كانت تعنى فى الأصل مجرد وصف، ولكن بعد ذلك جاءت لتكون أيضاً كمصطلح عام للأعمال الأدبية سواء كانت شعرية أو نثرية التى تتحدث أو تتضمن أعمال الفن المرئية .(٢)

ليس هناك إجماع على تعريف مفهوم الوصف التصويرى ، يمكن تعيين الوصف التصويرى بمجموعة من المفاهيم .ولذلك يبدو أفضل اعتبار الوصف التصويرى كمصطلح مظلة كونه يستوعب مجموعة كاملة من المفاهيم المعنية مع أشكال مختلفة من التفاعل بين الأشكال اللفظية والمرئية مثل التفاعل بين الموسيقى والرسم. وهذا يعنى أن الوصف التصويرى هو مفهوم رئيسي فى الأعمال التى تتعامل مع الكلمة والصورة ، وبين الأدب والفن . (٣)

أما عن التفسيرات المبكرة للوصف التصويرى فنجدها عند " أفلاطون " Πλάτων (الجزء العاشر ٦٠٥) فى محاورة الجمهورية Πολιτεία حيث كان يستخدم مثال السرير ويناقش مفهوم جوهر الشىء (السرير) باعتباره مماثل للوصف التصويرى ، فالسرير يحدد كشىء وجوهر السرير يشير إلى كل أشكال السرير المختلفة . فأفلاطون يقول أن هناك ثلاثة سرر: سرير موجود فى الطبيعة صنعه الإله ،النجار صانع السرير ،والمصور الذى ركب صورة جوهر السرير على القماش .ومن خلال تماثل أفلاطون للسرير أو جوهره فالوصف التصويرى يمكن أن يُفهم كتقليد فكرة خلاقة سابقة أو شكل الفن بتمثيله أو أعادة خلقه كشكل فنى آخر.(٤) أما عند"أرسطو Ἀριστοτέλης فهو يطور التماثل بين الشعر والرسم فى كتابه " فن الشعر" ποιητικός (٩. ١٦-٢١) ويؤكد أن الهدف من كلاً الفنون هو المحاكاة الطبيعية البشرية فى الفعل ، ولكن وسائلها مختلفة : فالشعر يستخدم اللغة، الإيقاع والتناغم بينما الرسم يستخدم اللون والشكل . (٥)

وكانت أول إشارة لفهم الوصف التصويرى فى العصور القديمة المتأخرة من قِبل كتيب الخطابة المُسمى ب προγυμνάσματα " تدريبات أولية" وهى عبارة عن التدريبات الخطابية الأولية التى بدأت فى بلاد اليونان وامتدت خلال الأمبراطورية الرومانية ،استخدمت فى تدريب الطلاب فى المهارات الأساسية اللازمة لتأليف الخطب (أو فى الواقع أى نوع من النص). (٦) وهناك اربعة كتيبات باقية من هذه التدريبات الأولية تعزو إلى إيولوس ثيون Αἴλιος Θέων أواخر القرن الأول م ، و"هيرموجنيس " Ἑρμογένης ὁ Ταρσεύς فى القرن الثانى م ، و"أفثونيوس"Ἀφθόνιος فى القرن الرابع الميلادى ،و"نيكولاس" السوفسطائى فى القرن الخامس م.(٧) أما عن سبب وجود الوصف التصويرى فهو يعتبر واحد من التدريبات التى هى جزءا من برنامج النشاط التدريبى للخطيب الناشىء(٨) بهدف إعداده وجعل خطاباته العامة الناضجة أكثر وضوحاً وبالتالى أكثر إقناعاً عن طريق

اختراق الخيال البصرى للمستمع وإشراكه فى موضوع الحديث .(٩) يتبع هذا التدريب بعد ذلك بالتدريبات الأولية فى السرد وتأكيد ودحض الرواية للأحداث مثل الثناء واللوم ،المقارنة والتوصيف .(١٠)

أما عن تعريف الوصف التصويرى فهو يختلف من خطيب إلى آخر ، فنجد "ثيون" يقرأه على النحو التالى "

"ἔκφρασίς ἐστι λόγος περιηγηματικὸς ἐναργῶς ὑπ' ὄψιν ἄγων τὸ δηλούμενον"

" الوصف التصويرى هو خطاب وصفى الذى يجلب الشىء الظاهر أمام العيون" أما هيرموجنيس فيضيف " كما يقولون " ، أما "نيكولاس" يغير المفردات قليلاً باستخدام الصفة περιηγηματικός "ἀφηγημᾰτικός" قصصية" بدلاً من الصفة " وصفية " . (١١) هكذا نجد فى هذه التعاريف لايتم وصف الوصف التصويرى كما لو كان نوعا كامل فى حد ذاته ولكن كتقنية للإقناع المزمع وضعه فى جزء من حديث أطول أو خطاب . (١٢) هذا التعريف السابق يجعل الوصف التصويرى مرادفاً لمصطلحات بلاغية أخرى مثل ἐνάργεια " الوضوح " و διατύπωσις " وصف صورى" و διαγρᾰφή " رسم تصويرى " .(١٣) أما عن التسلسل لوجود الوصف التصويرى فنجد فى تدريبات "ثيون " كان التدريب الخامس ،يأتى مباشرة بعد κοινός τόπος " مكان شائع" ولكن يبدو أن مكانه تغير على مر الوقت فعند "نيكولاس" يشير إلى أن البعض يفضل أن يتعلم الوصف التصويرى بعد σύγκρῐσις " المقارنة" بسبب أن كلاهما يستخدم الأسلوب البسيط ἀνειμένος .(١٤)

أما عن تقليد الوصف التصويرى كوصف خطابى لعمل الفن كان لديه أصول فى النثر فى أعمال "فليوستراتوس" الأكبر Φιλόστρατος الذى كان سوفسطائى فى أواخر القرن الثانى وبداية الثالث الميلادى ألف سلسلة من أوصاف الرسومات عنونت

باسم " التخيلات " Εἰκόνες وكتبت كمحاضرات أو تدريبات خطابية لعرض صلاحيات السفسطائى . ويعتبر عمل " فليوستراتوس" مثالاً هاماً للوصف التصويرى القديم الذى يقف عند ملتقى الطرق للتعريفات القديمة والحديثة للمصطلح . وهو يعتبر المفتاح لتطوير تعريف الوصف التصويرى الحديث.أما" فليوستراتوس" الأصغر كان حفيد "فليوستراتوس" الأكبر حوالى ٣٠٠م كتب سلسلة من أوصاف الرسومات على غرار جده يتناول موضوعات مماثلة ويستخدم التقاليد المشابه.(١٥)

أما عن مادة الموضوع المناسب للوصف التصويرى فأقدمهم "ثيون" يقترح الأشخاص (πρόσωπα) و الأماكن (τόποι) و الأوقات (χρόνοι) والأحداث(πράγματα) . اما "أفثونيوس " يضيف النباتات والحيوانات ،بينما " نيكولاس"يضيف المهرجانات ، (١٦) وأيضاً المبانى والمدن وأشياء من الحياة اليومية .ونجد أن قائمة هذه الموضوعات المقترحة من قِبل المعلمين اليونانين يدل على الصلة الوثيقة بين الوصف التصويرى ةالسرد باعتبار أن الأشخاص والأماكن والأوقات والأحداث هى العناصر القياسية للسرد .(١٧)

أما عن الأسلوب فى الوصف التصويرى فهو يتميز بالوضوح والجلاء خلال جلسة الاستماع لتحقيق الرؤية .فأسلوب الوصف هو أكثر من نافذة بسيطة للظواهر المرئية.ويجب أن تشمل أحكام و مشاعر الواصف ، وبالأضافة إلى صفات الوضوح والجلاء نصح المعلمين المتحدثين والكتاب بتجميل الوصف مع شخصيات الخطاب واستخدام الأسلوب المناسب للموضوع والمناسبة . (١٨) وبالتالى نجد أن الوصف التصويرى هو ممارسة الوضوح ἐνάργεια وهى واحدة من فضائل الوصف التصويرى و تعود هذه الأداة الخطابية "الوضوح" ل"أرسطو" من حيث القدرة لجعل الشىء مرئى .وهى واحدة من أكثر أسلحة الخطيب الهامة للإقناع ،(١٩) وعليه فقد كانت تدريب دراسى لاستخدام الكلمات لخلق مثل هذا الوصف الحى المرئى التى يتم أمام أعين المستمع أو القارىء.(٢٠) على سبيل المثال نجد أن "كونتليانوس"

Quintilianus فى عمله Institutio Oratoria (٦. ٢. ٢٩) يستخدم فكرة φαντασὶα " الخيال – التصور " ليؤكد من خلال الوضوح فى النثر الوصفى التصويرى يمكن للخطيب أن يصل إلى عمق عقل المستمع .(٢١)

أما عن الوصف التصويرى كنوع شعرى فهو يشير إلى القصائد التى تصف أعمال الفن المرئى .(٢٢) ولدينا خمسة أوصاف تصويرية تقع فى مجموعتين : المجموعة الأولى هناك الوصف التصويرى فى الملحمة القديمة ممثلة فى درع "أخيليوس"Ἀχιλῆος فى ملحمة "الإلياذة" "Ἰλιάς هوميروس" Ὅμηρος (١٨. ٤٧٨–٦٠٨) ودرع "هيراكليس"Ἡρακλῆς الذى يعزو إلى " هيسيودوس" Ἡσίοδος (١٣٩–٣٢٠) .(٢٣) أما المجموعة الثانية فلدينا الوصف التصويرى فى الشعر الهلينستى حيث يظهر الشعر القصصى كوحدة معزولة داخل الخطاب ثم يفصل نفسه عن القصة ويظهر فى مجموعة متنوعة من السياقات السردية ، (٢٤) ولذلك نجد الوصف التصويرى عند الكتاب الهلينستين مصمم لتحويل المستمعون إلى متفرجين والعودة إلى المستمعين مرة أخرى بإيحاءات الخطاب.(٢٥)وهذا هو بالضبط – كما يقول الأستاذ "شابيرو " – الهدف من الفن فى العصر الهلينستى لخداع المشاهد إلى الإعتقاد أن الشخصيات على قيد الحياة لتحقيق التأثير المطلوب .(٢٦) لإننا كما نعلم أن من خواص الفن السكندرى هى أولاً :**الواقعية** :فالفنان السكندرى قد بجل المثال فى الفترة الكلاسيكية مثل : الصفاء والوئام والتوازن بين العاطفة العنيفة والواقعية الصادقة من خلال حيوية الحركة . ثانياً : **المذهب الطبيعى** :أصبح الطابع الفردى أكثر أهمية والمثال الجيد على ذلك صورة لرأس إمراة ل"أرسينوى " الثالثة ، وأصبحت الزخرفة هى الوسيلة للتعبير عن المذهب الطبيعى .ثالثاً : **الحركة** التى تعتبر السمة الأساسية للفن السكندرى فحركة التماثيل أصبح يُعبر عنها ليس فقط بمكان كل عضو مستقل لكن كل عضلة بالجسم(٢٧).هذه المجموعة ربما تكون مقسمة إلى وصف تصويرى

ملحمى المتمثلة فى عباءة ياسونἸάσων (١. ٧٢١-٦٨) فى ملحمة "الأرجوناوتيكا"Ἀργοναυτικά لأبولونيوس الرودىἈπολλώνιος Ῥόδιος و سلة "يوروبى" Εὐρώπη فى مليحمة "يوروبى" ل"موسخوس" Μόσχος (٣٧-٦٢) ووصف تصويرى رعوى المتمثلة فى كأس اللبلاب عند "ثيوكريتوس"Θεόκριτος فى القصيدة الرعوية الأولى "ثيرسيس" Θύρσις (٢٧-٦٠) .(٢٨)

ويدور هذا البحث حول دراسة الوصف التصويرى عند "ثيوكريتوس" فى القصيدة الرعوية الأولى "ثيرسيس" والمتمثل فى كأس اللبلاب وينقسم البحث إلى جزئين :

الجزء الأول: وصف الكأس من حيث شكله ومادته و رائحته والزخارف النباتية المحيطة به ثم وصف المشاهد الثلاث داخله والعلاقة بينهم .

الجزء الثانى : علاقة هذا الوصف التصويرى بما سبقه من الأوصاف التصويرية الأخرى على سبيل المثال دروع "أخيليوس" و"هيراكليس".

١- وصف كأس اللبلاب والمشاهد الثلاثة

تعتبر القصيدة الرعوية الأولى هدف الكثير من الأبحاث على مر السنين فهى تفسر على حد سواء باعتبارها قطعة من الأدب التصويرى وكمقدمة لقصائد "ثيوكريتوس" من الشعر الرعوى ، التأكيد يعطى بشكل منفصل من أجزائها ، أى وصف الكأس وأغنية "دافنس"Δάφνις .(٢٩) والقصيدة الرعوية الأولى هى واحدة من القصائد فى مجموعة "ثيوكريتوس" التى فيها الشخصيات تخاطب بعضها البعض دون التدخل الروائى من قِبل الشاعر ، إنه حوار بين "ثيرسيس" وهو راعى ومغنى ، وراعى الماعز المجهول الاسم وهو عازف المزمار σύριγξ ، (٣٠) ونلاحظ هنا أن "ثيرسيس" وراعى الماعز رواه ثانويين وفى نفس الوقت ، حين يتحدثون إلى بعضهم البعض متلقين ثانويين ، (٣١) و يلتقى البطلين فى منظر ريفى مع أشجار الصنوبر

وينابيع المياة ، ويحاولوا مع المجاملات لحث بعضهم البعض لإظهار مواهبهم . (٣٢) المحادثة التمهيدية بين الأثنيين (الأبيات ١-١٤) تمهد المشهد للقائهم ، ويتبع بخطاب طويل من قِبل راعى الماعز (١٥- ٦٣) ، الذى فيه يصف الكأس المزين أو κισσύβιον (٢٧- ٦٠) الذى سيعطيه إلى "ثيرسيس" إذا غنى أحزان " دافنس" له يستجيب "ثيرسيس" بأداء الأغنية (٦٤- ١٤٦) (٣٣) ، عندما تنتهى الأغنية راعى الماعز يهنئ "ثيرسيس" ويعطيه الكأس . (٣٤)

أما عن الهدايا ، فهى مثل الجوائز فى المسابقة المجازية مع "بان" Πάν و" ربات الشعر" Μοῦσαι فهى ثنائية فى الميزة . الهدية الأولى: هى الحليب (مع عدم امتلاكه) ماعزة التى ، مثل البقرة المقدمة مبدئياً من قِبل "مينالكاس" فى قصيدة الرعويات ل"فيرجيليوس" ، تعطى حليباً مرتين فى اليوم (١. ٢٥-٢٦) ،(٣٥)هذه الهدية هنا كما فى أماكن أخرى هى مرادفة للخصوبة الرعوية . أما الهدية الأخرى هى الكأس الذى يظهر كشئ ملحمى فى الأصل من حيث أن موضوعاته تتبع من دروع " أخيليوس" و" هيراكليس". (٣٦)

أما عن وظيفة الوصف التصويرى فنجد أن "ثيوكريتوس" يستخدمه فى عدة طرق ***الأول*** إنه كلاً من جائزة مادية ووسيلة لمناقشة نواياه الفنية. ***الثانى*** : الفحص الدقيق لبعض المشاهد التى نجدها على الكأس توفر نظرة ثاقبة داخل أجندة "ثيوكريتوس" الشعرية. ***الثالث***: توفر المفتاح لابتكار "ثيوكريتوس" الشخصى من هذا النوع . بشكل عام وظيفة الوصف التصويرى تعتبر كعوالم مصغرة رمزية التى تعمل على التأكيد على الأفكار الموجودة فى القصيدة ككل . أيضاً قد يظهر الوصف التصويرى ، ربما لفعل مالايزيد عن زخرفة عن زخرفة النص، فإنه من الواقع يدعو الجمهور لفحص موضوعات القصيدة من نقطة مختلفة عن طريق التصعيد مؤقتاً من الفعل الرئيسى للقصيدة ، وخلق مساحة لاعلاقة بالتسلسل الزمنى لبقية القصيدة . (٣٧)

أ-وصف الكأس

فى القصيدة الرعوية الأولى يقدم راعى الماعز ل"ثيرسيس" كأس مزخرف (٣٨)، الأبيات المشيرة إلى الكأس نفسه (٢٧-٦٠) يمكن تقسيمه إلى ثلاثة أجزاء الجزء الأوسط يمكن نفسه تقسيمه إلى ثلاثة ، الذى أعطى الوصف التصويرى التركيب التالى :

١- المقدمة (٢٧-٣١) رائحته ،شكله ، تجديده (٢٧-٨) ، الزخارف النباتية (٢٩-٣١) .

٢- الثلاث مشاهد (٣١-٥٤) :

أ. المرأة ورجلين (٣٢-٨)

ب. الصياد المسن (٣٩-٤٤)

ج. الصبى وثعلبتان (٤٥-٥٤)

٣- الخاتمة (٥٥-٦٠) : سبب وجود نبات الأقنثوس (٥٦) ، طبيعة الكأس العجيبة (٥٧) ،قيمة الكأس وتاريخه (٥٨-٦٠) (٣٩).

يبدأ راعى الماعز وصف الكأس على النحو التالى (الأبيات ٢٧ -٢٨) :

καὶ βαθὺ κισσύβιον κεκλυσμένον ἀδέι κηρῷ,

ἀμφῶες.

" *كأس عميق ، مجلى بالشمع النقى ، ذو مقبضين* "

يبدأ الموضوع الرئيسى للوصف التصويرى فى البيت (٢٧):κισσύβιον هذه الكلمة قديمة يعتقد عموما من قِبل علماء اللغة أن تكون غير يونانية (٤٠). وربما تعنى أصلاً وعاء مصنوع من خشب اللبلاب ولعله من الخطأ وبالتالى إلى استنتاج من الكلمة ذاتها لأى شكل معين للكأس ، ولكن الأستدلالات يمكن استخلاصها من وصف "ثيوكريتوس" لهذا النموذج الخاص لشكل كان يدور فى ذهن "ثيوكريتوس" .(٤١) هذا وعاء اللبلاب الرعوى الخشبى يناسب النوع الرعوى ،وكان مرتبطاً بالريف فالكلمة

وجدت فى ملحمة "الأوديسية" مرتين الأولى:عندما قدم "أوديسيوس " كأس ملئ بالنبيذ إلى الكيكلوبس (٩. ٣٤٦) ،والثانية : استخدمه "إيومايوس" لخلط الخمر ل"أوديسيوس" (١٦. ٢٥) (٤٢).

بعد ذلك يقدم راعى الماعز الدلائل التالية : (الشكل) هو عميق (βαθύ ٢٧) وذو مقبضين (ἀμφῶες ٢٧) (٤٣) وذلك هو وصف لافت جداً لتلك الكؤوس الرعوية التى الرعاه القدامى يملاؤنهم فى بعض الأحيان واللبن (٤٤)، وطبقاً ل"فليمون" كان له مقبض واحد (٤٥)؛ (المادة) مصنوع من الخشب (كما هو واضح من (ἔτι γλυφάνοιο" κεκλυσμένον ἀδέι κηρῷ" مجلى بشمع نقى البيت ٢٧) و(ποτόσδον" والرائحة لاتزال فى المنحت البيت (٢٨) ؛ (الزخرفة) هو مزين بنبات اللبلاب (٢٩-٣١) (٤٦)، نبات الأقنثوس (٥٥) ، الثلاث مشاهد (٣٢- ٥٤) ، (استخدامه) يجب أن يكون واسعاً بما فيه الكفاية ليسع سطلين من اللبن (δύο σπείσω ταῖς πέλλας ٢٦) ، ويمكن أن يستخدم كقربان إلى ربات الشعر (Μοίσαις ١٤٤) (٤٧). ويستخدم "ثيوكريتوس" نفسه فى هذه القصيدة الرعوية مصطلحات بديلة لكأس اللبلاب κισσύβιον مثل كلمةδέπας "قدح" (٥٥، ١٤٩) من قِبل راعى الماعز هى بالتاكيد محايدة تماما ، وكلمة σκύφος " وعاء" (١٤٣) من قِبل "ثيرسيس" ويبدو أن هذه الكلمة هى أكثر المرادفات المقبولة عامة لكلمة κισσύβιον ، ولقد حدد عالم الآثار الحديث كلمة σκύφος كوعاء عديم الساق عميق . (٤٨) ويقال أن أهل "أيوليا"Αιολία دعوا σκύφος كأس الخمر عميق ذو مقبضين . (٤٩)

بعد قيامه بتقديم لمحة عن κισσύβιον يركز راعى الماعز على العمل ذاته فى الأبيات (٢٨-٢٩) :

νεοτευχές, ἔτι γλυφάνοιο ποτόσδον

τῶ περὶ μὲν χείλη μαρύεται ὑψόθι κισσός,

"*حديث الصنع، لايزال يفوح منه عطرا من منحت (النقش)* "

يعطى "ثيرسيس" لمحة عامة عن صفات الكأس الأسياسية هناك شيئان يبرزان فى مقارنة مع الأوصاف التصويرية الأخرى أولاً : الاهتمام على مايخرج من رائحة لافتة للنظر : الكأس يُجلى بشمع نقى (κεκλυσμένον ἀδέι κηρῷ ٢٧) (٥٠) ونجد أن اسم الفاعل (κεκλυσμένον " يجلى") هو المصطلح المناسب لجلى الكؤوس والأوعية الأخرى ويبدو أنها تعنى لطلاء أو النقع مع الشمع . والغرض هو جعل الكأس غير نافذ (محكم) لمنع السائل من تفكيك سطح الخشب ، وربما لتغميق اللون. (٥١) وكذلك لاختبار ماإذا كان النبيذ مغشوشاً بالماء عند صبه داخل خشب اللبلاب ، والذى يسمح للنبيذ للنفاذ من خلاله ويحتفظ بالماء . (٥٢) كما أنه لايزال تفوح منه رائحة المنحت (ἔτι γλυφάνοιο ποτόσδον ٢٨) فالتركيز هنا على الرائحة مناسب للكائن الخشبى حديث الصنع ، وربما الكأس مخبئ فى مكان ما فى عباءة راعى الماعز . ثانياً : رائحة الكأس (ἔτι γλυφάνοιο ποτόσδον ٢٨) متصلة بحداثته : فالكأس (νεοτευχές٢٨) " حديث الصنع " هذه الصفة ربما تلمح إلى الحقيقة أن هذا الوصف التصويرى الأول لκισσύβιονالمزخرف فى التقليد الأدبى . (٥٣)

على الرغم من أن راعى الماعز يؤكد على حداثة الكأس فإنه لديه تاريخه .فراعى الماعز يروى تاريخه بعد وصف الصور على الكأس (الأبيات ٥٧-٦٠)

τῶ μὲν ἐγὼ πορθμεῖ Καλυδωνίῳ αἶγά τ᾽ ἔδωκα

:ὦνον καὶ τυρόεντα μέγαν λευκοῖο γάλακτος

οὐδέτί πω ποτὶ χεῖλος ἐμὸν θίγεν, ἀλλ᾽ ἔτι κεῖται

ἄχραντον.

" الآن بالنسبة (لذلك الكأس) لمراكبى من " كاليدنا" اعطيه ثمن ماعز و(قطعة) جبن كبير من الحليب الأبيض ولم تلمسه شفتى ابداً فهو لايزال طاهراً "

فالمالك السابق للكأس ليس بطلاً أسطورياً أو بطلة ولكن مراكبى من جزيرة "كاليدنا" ،وهى جزيرة أو قليل من الجزر قبالة الساحل الشمالى الغربى لجزيرة"قوص" Κῶς. أما عن الأسباب وراء سرد راعى الماعز لتاريخ الكأس فهو ***أولاً*** : لخلق صورة الكأس التى هى إيجابية قدر الإمكان وذلك لتحوله إلى شئ ذو قيمة .***ثانياً*** : راعى الماعز يعد "ثيرسيس" بالكأس الذى هو سمة جديدة (الأبيات ٢٧-٢٨) .***ثالثاً***: مع وصفه للصور الجميلة (الأبيات ٢٩-٥٤) يجعل ال κισσύβιον أكثر استحقاقاً للملكية .رابعاً: راعى الماعز يسارع بإضافة بشكل قاطع (οὐδέ τί πω ٥٩) أنه لم يلمس شفتيه (الأبيات ٥٩-٦٠) .(٥٤)

بعد ذلك يبدأ راعى الماعز بالحافة وعلى الرغم من أنه يبقى غامضاً على الموقع الدقيق لأنماط الزخرفة على الكأس فهو محدد حول نوع النباتات التى تشكل هذه الزخرفة وهى ثلاثة زخارف نباتية كالتالى :

١) نبات اللبلاب (الأبيات ٢٩-٣٠) :

τῶ περὶ μὲν χείλη μαρύεται ὑψόθι κισσός,
κισσὸς ἐλιχρύσῳ κεκονιμένος

" وعلى حافات (الكأس) من أعلى يلتف الـــــــلبلاب الموشى بثمار الـتوت الذهبية "(٥٥)

وهناك تساؤل ماهى علاقة نبات اللبلاب بثمار التوت الذهبية وأين جاءوا على الوعاء؟ المعنى العام واضح وكما يقول الأستاذ " كولميلى" Cholmeley ، أن اللبلاب وثمار التوت الذهبية أختلطوا ، ومن المفترض أنهما شريطين من الزخرفة النباتية على السطح الخارجى للكأس . (٥٦)

٢) يشير راعى الماعز إلى المحلاق بلون الزعفران (البيت٣١) :

καρπῷ ἕλιξ εἱλεῖται ἀγαλλομένα κροκόεντι.

" ويلتف معه المحلاق الذى يبهج (النفس) بثمراته الزعفرانية" (٥٧)

لقدلاحظت الأستاذة " چوتسفلر "Gutzwillerأن راعى الماعز يصف نبات اللبلاب (κισσός) كما لوكانت على قيد الحياة ولديها شعور بالحيوية ، فالفعل (μαρύεται يلتف ٢٩) هو فى زمن المضارع فى البناء الأوسط مشيراً أن نبات اللبلاب يلتف حول نفسه ، أما الفعل εἱλεῖται " يلتف" فهو ضمنياً يشير إلى ذاتية الحركة.أما اسم المفعول ἀγαλλομένα " الذى يبهج نفسه" تستخدم للأشخاص أو الحيوانات فنبات اللبلاب يشعر بالبهجة مع ثـــمرته ذات اللون الزعفرانى. (٥٨)

٣) أما عن نبات الأقنثوس (البيت٥٥) :

παντᾷ δ' ἀμφὶ δέπας περιπέπταται ὑγρὸς ἄκανθος

" وفى كل مكان حول الكأس كان نبات الأقنثوس المتهدل منثورا " (٥٩)

هنا نجد نبات الأقنثوس على السطح الخارجى للكأس ويزينه فى شـــكلين مختلفين ، قد يعطى هيكل الوعاء مع لفائف بأشكال حلزونية تشبه الأرابيسك ، أو أنها تكون ممثلة فى أوراق كبيرة بدء من قاعدة الكأس . وبالتالى خارج الكأس لديه أوراق الأقنثوس تنتشر من الـــقاعدة على الجـــانبين ، وأعلاه شريط اللبلاب. (٦٠)

أما عن وضع المشاهد الثلاثة التى نحتت على الكأس . الكل يبدأ مع مؤشرات مكانى ἔντοσθεν δέ " لكن داخل " (البيت ٣٢) ، τοῖς δὲ μετά " مع تلك" (البيت ٣٩) ، و τυτθὸν δ'ὅσσον ἄπωθεν " وبعد قليل من.." (البيت ٤٥) . هذه المؤشرات المكانية المشارة إليها غامضة إلى حد ما وتوحى أن هذه المشاهد قريبة من بعضها البعض. ولكن هناك جدال حول الظرف ἔντοσθεν الذى أدى إلى العديد من التفسيرات منها :

١) حدد بعض العلماء المشاهد فى داخل الكأس استنادا للظرف ἔντοσθεν ومع ذلك فإن عمق الكأس يستبعد أى زخرفة فى الداخل .

٢) أن المشاهد المنحوته على خارج الكأس وأن ἔντοσθεν تعنى أما داخل المنطقة المحصورة تحت الحافة بين نحت الحافة ونحت القاعدة داخل شريط الزهور .(٦١)

٣) من الواضح من تعداد المشاهد الثلاثة أنها قريبة من بعضها البعض ، وأن أعادة التشكيل الذى يضع مشهد واحد فى الداخل واثنين على السطح الخارجى للكأس، حكم عليها باللغة المستخدمة من قِبل "ثيوكريتوس".

٤) تشكل أثنين من المشاهد الثلاثة ، كما يرى الأستاذ "ڤيلاموتز" Wilamowitz ، حُلى متدلية مناسبة ومتناسقة مع بعضها البعض (المرأة بين الرجلين ، تُوازن بما فيه الكفاية من قِبل الصبى بين أثنين من الثعالب،أما المشهد الثالث فهو على خارج الكأس ، وهذا التشويش ميؤوس منه.

٥) لايترك الترتيب مجال للأقنثوس الذى يقال أنه يغطى الكأس كله ويجب أن يفترض طبيعياً أن يأتى على الخارج .(٦٢)

٦) قد يفترض أن ἔντοσθεν تعنى بين شريط اللبلاب وشريط الأقنثوس لكنه أمر لايصدق أن ثلاثة مشاهد يجب أن توزع بين شريطين . فالمشاهد داخل شريط اللبلاب الذى يمتد على مدار حافته .(٦٣)

وبالرغم من هذه التفسيرات إلا أن التفسير المنطقى هو يجب أن يكون داخل الكأس وذلك وفقاً للظرف ἔντοσθεν الذى يعنى "داخل"(٦٤) وأنا اتفق مع هذا التفسير المنطقى.ونجد أن استخدام النباتات والزهور هى سمة من سمات الفن السكندرى الذى تأثر بدوره بالفن المصرى. (٦٥)

أما عن البيت (٥٦) :

αἰπολικὸν θάημα· τέρας κέ τυ θυμὸν ἀτύξαι..

"أنها حقاً كأس تسر الناظرين ويدهش لمرآها راعى الماعز، وإنها لأعجوبة تُذهل النفس وتحير الفؤاد !" .(٦٦)

فى هذا البيت يخاطب راعى الماعز "ثيرسيس" بأن الكأس هو أعجوبة عالم راعى الماعز ، فهو يدهش قلبك كمعجزة .مع تلك الكلمات يُقيم راعى الماعز الكأس ككل . ذكر كلمة " θέαμα هو المعيار فى الوصف التصويرى فهو يؤكد على الطبيعة الفريدة للكأس وبالتالى يحوله إلى كائن يستحق امتلاك "ثيرسيس" . فى نفس الوقت البيت يحتوى على ملاحظة هزلية للكأس : الكأس هو أعجوبة لكن واحد من العالم الرعوى (αἰπολικὸν θάημα). (٦٧)

ب- وصف المشاهد

يجسد "ثيوكريتوس" عدد من الموضوعات وتقنيات الجمالية الهلينستية داخل الكأس التى رُسمت (τέτυκται البيت٣٢) (٦٨). فهو يصف ثلاثة مشاهد على النحو التالى : امراة ورجلين ، وبجانبهم (τοῖς δὲ μετὰ البيت٣٩) صياد مسن يجمع شبكته لإلقائها ، وبالقرب من الصياد المسن تماماً (τυτθὸν δ' ὅσσον البيت٤٥) الصبى وأثنتان من الثعالب . فهذه المشاهد الثلاثة تعد من ميزة الفن فى العصر الهيلنستى. فهم جميعاً مشاهد يومية أثنين منهما صورا نوع الحياة التى وصفت فى القصائد الرعوية ، بينما المشهد الثالث ، المرأة المتكبرة التى يتودد إليها أثنين من العشاق ، تجد كثير من الأصداء فى الحالات المعروضة فى القصائد الرعوية. (٦٩) وفيما يلى المشاهد الثلاثة بالتفصيل:

المشهد الأول (الأبيات ٣٢-٣٨)

ἔντοσθεν δὲ γυνά, τι θεῶν δαίδαλμα, τέτυκται،
ἀσκητὰ πέπλῳ τε καὶ ἄμπυκι· πὰρ δέ οἱ ἄνδρες
καλὸν ἐθειράζοντες ἀμοιβαδὶς ἄλλοθεν ἄλλος
νεικείουσ' ἐπέεσσι· τὰ δ' οὐ φρενὸς ἅπτεται αὐτᾶς

ἀλλ’ ὅκα μὲν τῆνον ποτιδέρκεται ἄνδρα γέλαισα
ἄλλοκα δ’ αὖ ποτὶ τὸν ῥιπτεῖ νόον· οἱ δ’ ὑπ’ ἔρωτος
δηθὰ κυλοιδιόωντες ἐτώσια μοχθίζοντι.

" وبالداخل رُسمت (صورة) امرأة ، وكأن الآلهة هى التى أبدعت صورتها ،يلفها إزار ،وبشريط تلف (شعرها) . ومن حولها يقف رجلان شعرهما طويل وجميل ، يتعاركان وكل منهما يحادث الآخر . غير أنها لاتُلقى بالاً لما يقومان به من تصرفات، مكتفية بالنظر إلى أحدهما وهى تبتسم ، ثم تصرف انتباهها عنه إلى زميله ، فى الوقت الذى كان منهما يقاتل زميله عبثاً ، وقد غارت عيونهما من فرط الرغبة والاشتهاء ." (٧٠)

فى هذا المشهد هناك ثلاث شخصيات ، امرأة واحدة محاطة من قِبل أثنين من الرجال . الأبيات (٣٢-٥) لديها تنظيم نصى وصفى : هناك ثلاث علامات مكانية (ἔντοσθεν " وبالداخل ٣٢) ، (πὰρ δέ البيت٣٣) ، و (ἄλλοθεν ἄλλος " الآخر البيت ٣٤) . وكذلك ظرف المكان (ἀμοιβαδίς " بالتعاقب البيت ٣٤) . أيضاً تلك الأبيات تحتوى على تفاصيل مرئية فالمرأة (ἀσκητά "يلفها" ٣٣) والرجال (καλὸν ἐθειράζοντες " شعرهما طويل وجميل " البيت ٣٤) . كذلك بالنسبة الأبيات (٣٦-٨) لديها نظام زمنى متعلق بالنص مما يعنى أنه يعرض تسلسل الأحداث ، أُوضحت من قِبل الظروف الزمنية فى الأبيات (٣٦-٧) : ἀλλ’ ὅκα μέν ... / ἄλλοκα δ’ αὖ " فى الوقت الذى كان..../ الآخر .....) ،كذلك نجد الظرف الزمنى "δηθά لوقت طويل" (البيت ٣٨) يُحور من اسم الفاعل κυλοιδιόωντες " وقد غارت عيونهما . (٧١)

ننتقل الآن إلى الصورة فراعى الماعز يبدأ بالمرأة (الأبيات ٣٢-٣٣) على أنها شئ من هذا القبيل كما صنعتها (δαίδαλμα البيت ٣٢) الآلهة(٧٢) ونجد هنا أن هذا

أول ظهور لكلمة δαίδαλμα فالجذع ربما يقود إلى أفتراض أن الكلمة هى ببساطة مجرد بديل وزنى للصفة δαίδαλος " مصنوع " ، زد على ذلك أن هذه الكلمة تقدم لنا الأختيار أنها امرأة من ابتداع الآلهة أو هى أكثر من ذلك تمثال للآلهة .ويبدو أن هذه الكلمة تأثرت بكلمة ἀσκητὰ بمعنى "مصنوع بدقة" ومع ذلك فإن المرأة ليست مجرد δαίδαλμα فهى θεῶν δαίδαλμα وهنا تساؤل هل هذا يعنى أنها كانت من صنع الآلهة أو أنها تبدو مثل الآلهة أو أن تصويرها على الكأس يشبه العمل اليدوى للآلهة ؟ وهناك ميل نحو التفسير الأول بناء على الأشارة إلى اللاحقةμα إلى الصناعة ، والصناعة تنطوى على الصانع . إذن "γυνά, τι θεῶν δαίδαλμα " تعنى المرأة التى صنعها الآلهة . (٧٣) هذه المرأة قد ارتدت العباءة وشريط يلف شعرها (٧٤)ونجد ان كلمة ἄμπυκι هى حلية للرأس تربط الشعر وكانت أحيانا من المعدن . (٧٥)

بالنسبة للأبيات الثلاث التالية (٣٤- ٣٦) نجد أن "ثيوكريتوس " يفسر بدلاً من الوصف فى أكثر من أى مكان آخر فى روايته عن الكأس ، حيث نجد عمل الفن يمكن أن يشير فقط إلى الفعل المتعاقب فى جزء الشخصيات . (٧٦) بعد ذلك يحدد مكانياً الرجال (وهم عشاق من الشباب الذين يحاولون دون جدوى لاختراق تجربة الحب) (٧٧) بشعر طويل جميل هنا التركيز على المظهر الخارجى ليس فقط للكأس ولكن أيضاً للشخصيات فى المشهد الأول التى توصف فالمراة ترتدى العباءة وحلية شعرها ،ويُصور عاشيقها بشعر طويل وجميل . (٧٨) أيضاً أضافة "ثيوكريتوس" لعبارة καλὸν ἐθειράζοντες " ذوى شعر طويل وجميل " هى ملاحظة غير هامة للقصة المروية من قِبل الشخصيات ولكنها ذات صلة بالنـــسق اللونى بالصورة المثيرة. (٧٩) بعد ذلك هؤلاء الرجال وجهاً لوجه لهذه المرأة فهم بجانبها (πὰρ δέ οἱ البيت٣٣) واحد على كل جانب (ἄλλοθεν ἄλλος البيت ٣٤) هنا راعى الماعز يركز على الأفعال التى تشارك فيها الشخصيات فهو يوضح أن الرجلين يتحدثوا

بالتناوب(ἀμοιβαδίς البيت٣٤) واحد يلو الآخر . (٨٠) هذه الأبيات (٣٣-٣٤) تعرض صراع عنيف فيها تحويل لغة " هوميروس" من قِبل الشاعر السكندرى إلى مشهد صراع مثير لم يوجد له سابقة فى الوصف التصويرى المبكر . نقطة هذا التجاوز يتمثل في تسليط الضوء على أهم ابتكار ل"ثيوكريتوس" فى معالجته للموضوعات الملحمية : فاستبداله الموضوع الملحمى بالشهوانى و بُعده عن الصراع السباقى من أرض المعركة إلى عالم كل يوم من المنافسة الغرامية والشعرية . فالصراع بالكلمات يمكن أن يشير إلى التنافس فى أبيات سداسية التفاعيل فى خطاب بسيط وتـــوقع مســـابقات من المهارة الشعرية التى صورت فى كـــثير من قصائده الرعوية ،فاستخدام الظرف (ἀμοιβαδίς) " بالتناوب" يؤكد هذا الانطباع. (٨١) من الواضح أن تلك الكلمات التى كان ينطق بها الرجلين لاتلمس قلبها فهى لاتتأثر بما يقوله الرجال وهذا واضح من أفعالها فى الأبيات (٣٦-٧) وهذا يشير إلى وجود أكثر من عدم الاكتراث البشرى (٨٢) بدليل أنها تنظر إلى واحد منهم ، ثم تصرف انتباهها إلى الآخر(٨٣)

ثم تبتسم بمرح على الجهود الفاشلة لأثنين من العشاق وهذه الابتسامة الظاهرية للمرأة تدل على رضاها الداخلى فى إدارة صد حب الرجال(٨٤). ومن ثم يعيد راعى الماعز النظر إلى الرجلين : فنتيجة للكلمات التى ينطقون بها أصبحوا ذوى عيون غائرة (οἳ δ’ ὑπ’ ἔρωτος) بسبب الحب وهذا يعنى العمل دون جدوى (٨٥) هنا "إيروس" Ἔρως جسد أم لا ،فهو قوة عظيمة فى الشعر الهلينستى والفن ، وتأثيره واقعى هنا.فالمترددين هم منتفخى العينين ، لديهم ،كما نقول فى لغتنا أكياس تحت عيونهم . الرجال هنا يعانون من الأرق .وهذه التفاصيل كانت شائعة فى نحت الصورة فى تلك الفترة . (٨٦) أخيراً النتيجة المحتملة للمشهد فهم يعملون دون جدوى (ἐτώσια μοχθίζοντιالبيت ٣٨) (٨٧) يوحى هنا الـــصراع بتعب وليس بـــغرض للأهتمام

بالمرأة. هكذا نجد فى قصائد "ثيوكريتوس" الرعوية يتناول كل الحب للجنس الآخر المحكوم عليه بالأحباط فموضوعات الحب عنده هى بديلاً مناسباً للأبطال : فتأكيد "ثيوكريتوس " المميز فى معالجته للحب ربما يكون مشروطاً بطابع التقليد البطولى الذى إليه يتفاعل مع عذاب الحرب يمكن استبداله فقط بعذاب الرغبة . فالمشهد الأول على الكأس هو قادر على تصوير موضوعين رئيسين عند "ثيوكريتوس" هما: الإحباط الجنسى والمنافسة اللفظية بالتناوب مع العشاق. (٨٨)

المشهد الثانى هو أسهل فى التصوير (الأبيات ٣٩- ٤٤) :

τοῖς δὲ μετὰ γριπεύς τε γέρων πέτρα τε τέτυκται
λεπράς, ἐφ᾽ ᾗ σπεύδων μέγα δίκτυον ἐς βόλον ἕλκει
.ὁ πρέσβυς, κάμνοντι τὸ καρτερὸν ἀνδρὶ ἐοικώς
:φαίης κεν γυίων νιν ὅσον σθένος ἐλλοπιεύειν
ὣδέ οἱ ᾠδήκαντι κατ᾽ αὐχένα πάντοθεν ἶνες
καὶ πολιῷ περ ἐόντι, τὸ δὲ σθένος ἄξιον ἄβας

" وعلى مقربة من هؤلاء كان هناك صياد مُسن وصخرة وعرة ، يقف فوقها الرجل المسن وهو يطوى شبكته الكبيرة بحماس استعدادًا لطرحها من جديد ،وهويبذل أقصى جُهد يمكن لإنسان أن يقوم به .حتى إنه برزت عروق رقبته وغدت نافرة منتفخة .ورغم أنه كان شيخاً قد خط الشيب شعره ، فإن قوته كانت تماثل قوة الشباب." (٨٩)

فى هذا المشهد صياد مسن والصخرة الوعرة . (٩٠) هنا لايوجد تعارض بين التصوير المرئى والسرد (٩١)، فالمناظر الطبيعية المتروكة الغير منظمة تظهر فى النحت البارز فى هذه الفترة فالصيادون هى موضوعات شائعة فى كلاً من الشعر والفن. (٩٢)

النص لديه تنظيم نـــصى وصـــفى فى الأبيات (٣٩-٤١) ، الأبـــيات (٤٣-٤٤).فزمن المضارع التام يظهر (τέτυκται الأبيات ٣٩، ٤٣) ، زمن المضارع الوحيد يشير إلى الفعل المستمر (ἔλκει يطوى البيت٤٠) . أما عن العلامات المكانية تظهر فى البيت ٣٩ (τοῖς δὲ μετὰ " وعلى مقربة من هؤلاء") . نلاحظ أيضاً التفاصيل البصرية التالية : الصخرة الخشنة λεπράς (البيت ٣٩) ، البيت ٤٣ يشير ككل إلى عضلاته المنتفخة ، شعره الأشيب πολιῷ (البيت ٤٤)،وشبكته الكبيرة (μέγα البيت٤٠) ، أما بالنسبة للتفاصيل الأخرى ، الرواى يؤكد مرتين أن الصياد مسن (γέρων البيت ٣٩، πρέσβυς البيت ٤١) (٩٣) ، هنا يتم وضع الكثير من التركيز على جهود الرجل المسن لسحب شبكته فضلاً عن التباين بين عمره (γέρων و πρέσβυς) وقوته الشبابية (τὸ δὲ σθένος ἄξιον ἄβαςالبيت ٤٤) . (٩٤) البيت ٤٥ يربط هذه الصورة بالقادمة وتشير أيضاً إلى عمر الصياد ويضيف أنه منهك من البحر (ἁλιτρύτοιο γέροντος) .

الصورة لاتحتوى على تسلسل الأحداث ، لكنها تشير إلى الحدث فى المستقبل فقط فعل واحد يُصف شغفه بحمل شبكة الصيد الكبيرة (البيت٤٠) . أما عن ἐς βόλον فلقد ترجمها معظم العلماء بالصنارة الملقاه فى تلك الحالة الشبكة يمكن أن تكون فى الماء فارغة . وهناك تفسيران ل ἐς βόλον ***الأول*** : تشير إلى الهدف من الفعل الحالى للصياد . راعى الماعز يشير إلى حدث فى المستقبل (اصطياد السمك) وينشأ من الفعل الحالى بشكل طبيعى للصياد .***الثانى*** : ἐς βόλον تشير إلى فعل المستقبل (القاء الشبكة) الذى هو ليس جزء من الفعل الحالى . وفى كلتا الحالتين راعى الماعز يشير إلى شئ غير مبين على الكأس وتفسيرذلك ١) هو تصور أنها منحوته على الكأس .٢) الرجل الذى يصطاد بشبكته فى الماء هو يهدف بشكل طبيعى للصيد (٩٥).

أما بالنسبة لعنق الصياد – فقد سبق أن ذكرنا أن الحركة والواقعية هى العناصر الأساسية للفن السكندرى وغيرها من الصفات التى تعزو إلى العلماء بناء على الملاحظة والتحليل الذى أدى إلى فرع جديد من فن التشريح– هنا يعبر "ثيوكريتوس" عن هذا التشريح متمثلاً فى عضلات رقبة الصياد(٩٦).

وفى البيت ٤٢ نتساءل هنا من هو الذى يتحدث إليه راعى الماعز ؟ تعتقد الأستاذة"چوتسفلر" أن الكلمات تعنى "ثيرسيس" وحده ولإزالة أى شك نجد الفعل φαίης " يمكنك القول " يخاطب ثيرسيس وليس شخصاً مجهولاً . (٩٧)

أخيراً البيت ٤٤ يحتوى على عبارة مسلم بها (καὶ πολιῷ) "الشعر الأشيب " فهى لم ترسم على الكأس وهناك العديد من التفسيرات أن πολιῷ تعنى "مسن" فحالة الوصف التصويرى تسمح لراعى الماعز برؤية الألوان وتخيل الشخصيات المنحوته ككائنات حية . (٩٨)

هكذا نجد المذهب الطبيعى لصورة "ثيوكريتوس" هى نموذجية لبعض الأتجاهات فى العصر الهلينستى التى كثيرا ما تظهر اهتماماً فى تصوير جسم الإنسان فى مواقف من الإجهاد البدنى وكذلك فى نقل صورة واقعية لأدنى الطبقات الاجتماعية . فالصياد المسن هو رمزاً للموضوع الذى يسود شعر "ثيوكريتوس" : تقلبات الناس البسيطة وسط ظروفهم المتواضعة (مثل الشاب المتيم فى القصيدة الرعوية الثانية ، المرتزقة فى القصيدة الرعوية الرابعة عشرة، أو ربات البيوت السيركوسيات فى القصيدة الرعوية الخامسة عشرة جميعها قد رُسمت مع مجموعة من القصص . (٩٩)

المشهد النهائى هو أطول الثلاثة (الأبيات ٤٥–٥٤) :

τυτθὸν δ’ ὅσσον ἄπωθεν ἁλιτρύτοιο γέροντος
περκναῖσι σταφυλαῖσι καλὸν βέβριθεν ἀλωά،
τὰν ὀλίγος τις κῶρος ἐφ’ αἱμασιαῖσι φυλάσσει
ἥμενος· ἀμφὶ δέ νιν δύ’ ἀλώπεκες, ἃ μὲν ἀν’ ὄρχως

φοιτῇ σινομένα τὰν τρώξιμον, ἃ δ’ ἐπὶ πήρᾳ
πάντα δόλον τεύχοισα τὸ παιδίον οὐ πρὶν ἀνησεῖν
.φατὶ πρὶν ἢ ἀκράτιστον ἐπὶ ξηροῖσι καθίξῃ
αὐτὰρ ὅγ’ ἀνθερίκοισι καλὰν πλέκει ἀκριδοθήραν
σχοίνῳ ἐφαρμόσδων· μέλεται δέ οἱ οὔτε τι πήρας
.οὔτε φυτῶν τοσσῆνον ὅσον περὶ πλέγματι γαθεῖ

" *وعلى بعد قليل من ذلك الشيخ الذى أنهكه البحر كانت هناك كرمة عنب تتدلى عناقيدها الوردية ، وثمة صبى صغير يجلس على حجر صلب يقوم على حراستها . وكانت تحوم حوله ثعلبتان ، إحداهما تجوس بين صفوف الشجيرات جيئة وذهاباً ملتهمة مانضج من ثمار العنب ، على حين كانت الأخرى تستخدم كل مافى جعبتها من حيلة كى تستأثر بما فى حقيبة الصبى ، وكأنها أخذت على نفسها عهداً ألا تدع الصبى حتى تستولى على طعام إفطاره .أما الصبى فكان منهمكاً فى جدل سلة بديعة يزواج فيها بين عيدان السَمار وعيدان البرواق ، وكان يمارس عمله فى جذل وانشراح ، فلم يلتفت إلى أعنابه ولم يلق بالاً إلى حقيبته .*" (١٠٠)

يحصل هذا المشهد الأخير على أكبر قدر من الأهتمام (٩ أبيات) فهويصور ثلاثة شخصيات ،كما فى الصورة الأولى صبى صغير يجدل سلة بديعة و ثعلبتان أحداهما تذهب لعناقيد العنب ،والأخرى تـــغرى بـدهائها للاستيلاء على حقيبة الصبى (١٠١). فالمشهد هنا استعارة واضحة لتأليف الشعر من قِبل الشاعر ، ويعتبر الصبى هنا رمزاً للشاعر(١٠٢). وكما ركز راعى الماعز بشكل مباشر على صورة الإنسان فى الصورة الأولى (البيت٣٢) صورة الإنسان وعنصر العرض فى الصورة الثانية (الأبيات ٣٩-٤٠) فهو الآن يقدم العرض ذاته : الكرمة بعناقيد العنب الوردية (البيت٤٦) ،

الحجر الصلب الذى يجلس عليه الصبى (ἐφ’ αἱμασιαῖσι البيت٤٧) وصف عناقيد العنب (ὄρχως البيت٤٨) . أما عن الأشياء التى وجدت داخل العرض هى العنب التى أصبحت جاهزة للأكل (τὰν τρώξιμον) ، حقيبته (πήρᾳ البيت٤٩) و عيدان البرواق وعيدان السَمار الذين جدل منه الصبى سلته (الأبيات ٥٢-٣) كل هذه الأشياء لعبت دوراً فى الأحداث. الصورة لاتحتوى على تسلسل الأحداث .فراعى الماعز يقدم الصبى لأول مرة كحارس (φυλάσσει البيت٤٧) لكرمة العنب ، وصف أفعال الثعلبتان اللائى هن على جانبيه (الأبيات ٤٨-٥١) ذلك يحدث فقط فى وقت واحد . يعود راعى الماعز إلى الصبى فى الأبيات (٥٢-٤) حيث يستخدم ثلاثة أفعال هى(πλέκει " يجدل "البيت٥٢) ، (μέλεται يعتنى البيت ٥٣) ،γαθεῖ" يبتهج" البيت ٥٤) للإشارة إلى أفعال الصبى ، كذلك يستنتج حالة عقل الصبى فهو لم يعتن على الأطلاق بحقيبته أو كرمة العنب (μέλεται οἱ οὔτέ τι πήρας, οὔτε φυτῶν " ، فلم يلتفت إلى أعنابه ولم يلق بالاً إلى حـــقيبته" الأبيات ٥٣-٤) . ولـــكن يوجه جُل اهتمامه لجَدله .فى البيت ٤٩ يستخدم راعى الماعز شكل الفعل (φοιτῇ " يذهب جيئة وذهاباً ") فالفعل يوحى بالحركة المتكررة .وعند دمجه مع حرف الجر (ἀνά البيت٤٨) يدل على الحركة طوال الوقت .فكأن راعى الماعز يقترح أن الثعلبة الأولى تشارك فى الفعل المتكرر . أما الثانية فهى تتحايل لعدم أعطاء الصبى فرصة حتى تداهم خبز إفطاره (الأبيات ٥٠-٥١) .فنوايا الثعلبة تنطوى على الحالة المستقبلية للأمور مثل الهجوم على حقيبية الصبى ، وبالتالى تشير إلى الحدث المستقبلى . أخيراً يجدل الصبى سلة بديعة للجراد(καλὰν πλέκει ἀκριδοθήραν البيت٥٢) تشير أيضاً إلى الحدث المستقبلى . (١٠٣)

ولقد لاحظ الأستاذ "هنتر" Hunter أن "ثيوكريتوس" يستخدم الصورة لشرح شعره فالصورة هى نفسها مظهر من مظاهر كيف يعمل الشعر ، فالصبى يُفسر فى

كثير من الأحيان كتصوير للشاعر الرعوى بسبب استخدامه مواد طبيعية لخلق " شئ جميل" . (١٠٤) فالصبى يجلس على حجر صلب يبتدع فناً مثل الشاعر أما سلة الكركيت ، مثل الشعر، هو أيضاً مجدول .فهو لايهتم بالعالم الخارجى ولاسكانه وأنه يستغرق فى جدله وخلق شئ جديد .سعادته (γαθεῖ البيت٥٤) فى الخلق فاق قلقه لما يجرى من حوله . فهو لايزعجه غذاءه الذى استولى عليه أو الثعلبة التى نهبت الكرمة .فذلك الأستغراق فى الخلق يوفر الراحة من الهيام والإشتياق .كذلك نجد أن الخيوط المجدولة لعيدان السمار وعيدان البرواق معاً مثل الكلمات المتشابكة فى الشعر ، فالصبى يبدو واهناً فى الحراسة الضعيفة المستوى للكرمة ، مع ذلك ، ولكنه سعيد (γαθεῖ) خالى من الهم . ونجد فى الفلسفة الهلينستية أن هدفها هو الهدوء (ἡσῦχ–ία)والسعادة (εὐδαιμονία) فى روح واحد ، فالصبى يتمتع بحرفته هو مثال لهذه الغايات الفلسفية . فهو يحقق هذه الحالة المثالية من خلال النسج ، فالانتباه إلى حرفته يسمح له أن يكون بمنأى عن شغب الثعالب .فى صورة الصبى يظهر الشعر كعلاج للعالم الخارجى وهمومه . (١٠٥) كذلك نجد أن الوصف التصويرى يلفت الإنتباه إلى التشابه بين الصبى على الكأس الذى يهمل خيانة العملية (حراسة الكرمة والأكل) لصالح فنه المبدع وبين مختلف الرعاه الذين يمارسون بعضها البعض فى مسابقات شعرية بدلاً من القيام بواحباتهم .كلاً من الصبى والرعاه يركزوا طاقاتهم فى الخلق الشعرى فى التفضيل على أمور أخرى . (١٠٦)

أما عن لغة "ثيوكريتوس" فى هذا المشهد المصغر فهى تبرز جاذبيته من خلال التأكيد على حجمه : فهو يبدأ مع τυτθὸν δ’ ὅσσον ἄπωθεν " " وعلى بعد قليل من ذلك .... البيت٤٥) ،ثم يمضى لتلقيب الصبى ὀλίγος τις (فتى صغير البيت٤٧) و τὸ παιδίον (طفل صغير البيت٥٠) وهذا تجسيد "ثيوكريتوس" لذوق عصره الذى يدعيه الأستاذ "ويبستر" Webster " طفل الفن " فالطفل المرح جاء

ليكون الشخصية المناسبة للشاعر السكندرى المخصصة لدعم معايير الاعتدال الفنى وتجنب موضوعات الأدب الفخم . وجدير بالذكر أن مغزى فن رسم المصغرات عند "ثيوكريتوس" لم تغب عن "فيرجيليوس" ، الذى يصور نفسه فى نهاية قصيدة "الرعويات " كمشاركاً فى مهنة تشبه تلك الخاصة بالصبى على كأس اللبلاب مثل الجمع بين (παίγνιον ، πόνος) و (lūdēre ، meditari) العمل واللعب . ولقد أصبحت مثل هذه الفكاهة عند الشعراء الرعويين المتأخرين طريقة مميزة فى الهيمنة على معالجة الموضوعات الأخرى . (١٠٧) هكذا نجد أن هذا المشهد يستحضر المزيج المعقد من الأشارات التصويرية : النسج كالتأليف الشعرى ، الكريكيت كـــنموذج للأغنية الحلوة ، الطفل كرمز للهرج السكندرى ورفض العظمة . (١٠٨) أخيراً فى هذا المشهد ليس هناك صراع بين التصوير المرئى والسرد كما فى المشهد الأول ، عناقيد العنب والحقيبة يصوروا بسهولة كأهداف للثعالب،وعلى عكس المشهد الثانى ، نحن ندرك أن راعى الماعز يفسر ، لكن يبدو أن تفسيراته تنسجم مع المعلومة المرئية . (١٠٩)

بعد تناول محتوى المشاهد الثلاثة بالتفصيل يجدر بنا أن نوضح الصلة بين هذه المشاهد وبعضها . فالشخصيات فى كل الثلاثة مشاهد صامته ومجهولة الاسم مثل راعى الماعز المجهول الاسم التى فى كل مشهد تأتى من واحد من المراحل الرئيسية الثلاثة للحياة البشرية : مرحلة البلوغ فى الأولى ، الشيخوخة فى الثانية ، الطفولة فى الثالثة . وفى كل المشاهد الثلاثة انقسمت الشخصيات فيها إلى مجموعتين متعارضتين : فى الأول رجلين يحيطوا بامرأة (ذكر – أنثى) ؛ فـــى الثاني ، الرجل المسن يُقارن بقوته الجسدية والعمل الشاق بالشباب والبالغين (الحاضر – شخصيات غائبة) ؛ وفى الثالث الصبى يحاط باثنتين من الثعالب (الرجل –الحيوان) . (١١٠) ووفقاً للأستاذ " "لوال" Lawall فإن "ثيوكريتوس قد قدم نوع من الصورة شاملة الرؤية (بانورامية) للحياة الحقيقية من خلال مشاهد رمزية التى

تستولى على الحالة النفسية الأساسية لأعمال الإنسان الثلاث : فالطفولة هى سن البراءة السعيدة ؛ الرجولة مشغولة بالعمل دون الحب . وكرجل ، بعد أن فقد براءة الطفولة ، ينتقل إلى سعادة غير قابلة للتحقيق فى حب النساء ؛ الشيخوخة لديها علم بحماقة العشاق وتتحول إلى الشؤون العملية والفعل.ولقد لاحظ الأستاذ "هنتر" أن هناك ثلاثة أنواع من مجالات العمل الإنسانى التى ترتبط بكل عمر: فى الأولى: العاطفى (أنهم مشغولون بالحب) ، فى الثانية : الجسدى (الصيد) ، وفى الثالثة طريق للكدح والمتعة (جدل الصبى) . ولقد أختلفت آراء العلماء حول هذه الصلة بين هذه المشاهد فنجد أن الأستاذ " بترين " Petrain يتحدث عن حكاية الكأس الرمزية حيث أنه يمثل المراحل الثلاثة من حياة الإنسان ،فالصور لاتصور شخصيات محددة تشارك فى أحداث معينة ولكن مشاهد نمطية توضح جوانب معينة من حياة الإنسان . أما الأستاذ "لوال" فيرى أنها صور ليست بطولية ولـكنها مألوفة من الحياة اليومية.(١١١)

أما عن الخلفية فى مشاهد الكأس فهى بسيطة أو معدومة ويبدو أنها وضعت مع ملامح المشهد الصقلى .ففى المشهد الأول: الشخصيات دون خلفية ، فى الثانى : هناك فقط الصخرة التى يقف عليها الرجل المسن ، وفى الثالث كرمة العنب مع ثمارها الناضجة . أما بالنسبة لعلاقة الثلاث مشاهد على الكأس مع الثلاث زخارف النباتية فهى تشكل إطار للمشاهد الثلاث وكلاهما معاً تعطى الصورة العامة للكأس الخشبى . (١١٢) أيضاً الكأس يبين لنا التأثيرات المختلفة مثل التأثير اليونانى من حيث مشهد الكرمة وملابس المرأة ،التأثير المصرى المتمثل فى الزخارف على الكأس بأكاليل من الزهور ، أما التأثير السكندرى فيتمثل فى الوصف الدقيق للعضلات (١١٣) .

ثانياً : علاقة الوصف التصويرى على الكأس مع الأوصاف التصويرية الأخرى (درع أخيليوس– درع هيراكليس)

يرتبط الوصف التصويرى على الكأس مع الأوصاف التصويرية الأخرى فى درع "أخيليوس" فى ملحمة "الإلياذة" ل" هوميروس" (١٨. ٤٧٨–٦٠٨) ودرع "هيراكليس" الذى يعزو إلى " هيسيودوس" (١٣٩–٣٢٠) فى نقطتين :الأولى الخاص بالكأس . الثانية : الخاص بالمشاهد .

أولاً: الوصف التصويرى للكأس

نبدأ بوصف حافة الكأس (٢٩–٣١) :

" وعلى حافات (الكأس) من أعلى يلتف اللبلاب الموشى بثمار التوت الذهبية." ويلتف معه المحلاق الذى يبهج (النفس) بثمراته الزعفرانية "

الكأس هنا أحيط باللبلاب بنفس الطريقة التى بها أحيط دروع "أخيليوس" و"هيراكليس" بالمحيط ، درع "أثينة" بالشغب و"أخيليوس" (فى مسرحية مفقودة عند يوريبيديس تسمى"تيليفوس Τήλεφος) أحيط ب"بيرسيوس" Περσεύς و"الجورجون" Γοργών . ونجد أن زخرفة اللبلاب المحيط بالكأس يظهر فى بداية الوصف التصويرى بينما فى درع "أخيليوس" ودرع "هيراكليس" من الوسط إلى الحافة ويترك حافاتها حتى نهاية الوصف التصويرى .وهذا يمكن أن يشير إلى واحد من ثلاثة أشياء: المعارضه المباشرة للنماذج القديمة ، والأفتقار إلى معرفة النماذج القديمة أو تغير فى ترتيب وصف تقضييه الحدود الطبيعية للأعمال الحرفية . (١١٤) أيضاً هناك مقارنة أخرى لاستخدام "ثيوكريتوس" للنماذج الملحمية ولقيمتهم التصويرية لتحديد القيمة الموضوعية لشعره .فى الأبيات الأخيرة من درع "هيراكليس " تبدأ ب (١٩–٣١٨) :

θαῦμα ἰδεῖν καὶ Ζηνὶ βαρυκτύπῳ, οὗ διὰ βουλὰς
Ἥφαιστος ποίησε σάκος μέγα τε στιβαρόν τε

" إنه أعجوبة لتلمح حتى زيوس الراعد الماكر الذى بواسطته هيفايستوس صنع الدرع الضخم القوى "

عندما يتم دمج هذه الفقرة مع البيت ٥٦ للقصيدة الرعوية الأولى فإنه يخضع عادة للتحول عند "ثيوكريتوس" فدرع "هيراكليس" ، عجيب جداً فى زخارفه ، هو مصدر انبهار ل"زيوس" الصاعقة الذى كلف بصنعه .أيضاً كأس اللبلاب هو الظهور العجيب لراعى الماعز المتواضع وأمثاله .فراعى الماعز هو أبسط الرعاة فى نفس المنزلة ك"زيوس" أبو الآلهة . (١١٥)

ثانيا : الوصف التصويرى للمشاهد الثلاث

عندما يتم فحص تفاصيل المشاهد على كأس اللبلاب يصبح من الواضح أن "ثيوكريتوس" من خلال إشارات إلى أسلافه فى التقليد الملحمى ، ويلفت الانتباه إلى استمرارية الموضوع والتقنية تربط عمله بالملحمة المبكرة ؛ فى نفس الوقت ، من خلال التأكيد على الاختلافات المحسوبة بدقة لوصفه التصويرى من أمثلة نماذجه. (١١٦)فالمشاهد الثلاثة وجدت نماذجها الأكثر مباشرة فى التقليد الملحمى القصصى تحديدا على درع "أخيليوس" ودرع "هيراكليس" . ونجد أنه فى حالة دروع "أخيليوس" و"هيراكليس" من الصعب إنشاء الصلة المباشرة بين الصور لأن كلاً من الدروع تحتوى على الصور المختلفة مع العديد من الموضوعات المختلفة . أما على كأس "ثيوكريتوس" فالثلاث مشاهد وصفت فقط وبسبب ذلك فالصلة بينهم سهلة . وأخيراً نجد أن الكأس يشبه درع "أخيليوس" إلى حد ما، فأحداث الصور ربما حدثت فى حياة الإنسان ، فى الصور على درع "أخيليوس" تؤكد جانب الحياة الشعبى . (١١٧)وعلى خلاف الراوى الهوميرى راعى الماعز لايضع الصور معاً قبل أن يصف كل منهم على حدة بينما فى درع "أخيليوس" الراوى يضع الصور المختلفة على الشئ باعتباره موضوع فرعى فردى . (١١٨)

وفيما يلى العلاقة بين الوصف التصويرى للمشاهد ودروع "أخيليوس"و"هيراكليس" :

المشهد الأول : اجواء من التنافس الرومانسى لأثنيين من الرجال يتصارعان من أجل امرأة ينحدر من النزاع الشرعى لرجلين متصارعين على تعويض عن جريمة قتل على درع "أخيليوس" (١٨- ٤٩٧-٥٠٨) .

المشهد الثانى : صورة مماثلة للصياد الأبيات (٣٩-٤٢) قد أخذ من مشهد الميناءمع الدلافين، الاسماك،والصياد على درع "هيراكليس" (الأبيات٢١١-١٥) (١١٩) الذى يحتفظ بالصفة البطولية المميزة المعنية وشخصية الإنسان فيه هو مراقب خارجى للفعل بينما عند "ثيوكريتوس" يكون محور تركيز القصة . (١٢٠) وهناك مقارنة بين الصورتين ففى الصورة على الدرع ، الصياد يرى السمك (التى يتم وصفه فى الأبيات السابقة) ،الشبكة بين يديه ، الذى هو على وشك إلقاءها . العبارة ἀπορρίψοντι ἐοικώς (البيت٢١٥) " كما لو كان على وشك أن يلقيها فصاعداً" تتطلع إلى حدث فى المستقبل . إلقاء الشبكة لاتصور على الدرع وهناك تفسيران لذلك ١) الصورة على الكأس تصور بوضوح اللحظة التى تأتى بعد اللحظة المصورة على الدرع :الشبكة قد طرحت والصياد الآن يجذبها لصيد الأسماك ٢) اللحظة صورت على الكأس تسبق اللحظة المصورة على الدرع : الصياد مازال مشغولاً بشبكته. (١٢١)

المشهد الثالث: جمع " ثيوكريتوس" فقرتين من الملحمة القديمة : الأولى جزء من لوحة على درع "أخيليوس" (١٨. ٥٦١-٦٢) ،والثانية رسمت من درع "هيراكليس" (٢٩٦-٣٠٠) يتبعان الأبيات (٤٦-٤٩) فى القصيدة الرعوية الأولى وذلك فيما يخص مشاهد كرمة العنب فالشعراء القدامى "هوميروس"(الإلياذة ١٨. ٥٦١) و"هيسيودوس" (درع هيراكليس ٢٩٦) وصفوا هيئات الكرمة ،"ثيوكريتوس أيضاً لديه كرمة العنب περκναῖσι σταφυλαῖσι καλὸν βέβριθεν " ملتهمة مانضج من ثمار العنب" (البيت ٤٦) . وبالرغم أن "ثيوكريتوس" ذكر كرمة العنب إلا أنه

ركز واختار لتصوير صبى خدع من قِبل الثعالب .التناقض عند "ثيوكريتوس" بين منظر شامل لمشهد عمل نموذجى ، مع خطوط عريضة واسعة التى تصور العديد من الأنشطة ، مع التركيز على حادث هزلى واحد هو تصوير لفن "ثيوكريتوس". (١٢٢)

الهوامش

1- Ekphrasis , [Online] [2016] [cited 2016 3 November] [14 screens] Available from :URL. https://en.wikipedia.org/wiki/Ekphrasis.
2- , Comparative Literature26. 1 " Ecphrasis in Epic Poetry George Kurman," (Winter, 1974), p.1.
3- N. Koopman, Ancient Greek Ekphrasis:Between Description and Narration, PhD (2014),p.3. ,Faculty of Humanities
4- Ekphrasis , [Online] [2016] [cited 2016 3 November] [14 screens] Available from :URL. https://en.wikipedia.org/wiki/Ekphrasis.
5- Laura M. Sager Eidt , Writing and Filming the Painting Ekphrasis in Literature and Film, Amsterdam - New York, (2008),p.10.
6- Word genre", Ekphrasis ancient and modern: The invention of a Ruth Webb, " & Image 15 . 1(1999),p.11.
7- George A. Kennedy, A New History Of Classical Rhetoric , Princeton University Press,(1994),p.203.
8- Simon Goldhill," What Is Ekphrasis For?" , Classical Philology 102. 1(2007),p.3.
9- Frank J. D'Angelo, "The Rhetoric of Ekphrasis" , JAC18. 3 (1998), p.440.
10- Webb,op.cit.,p.11.
11- Ruth Webb, Ekphrasis, Imagination and Persuasion in Ancient Rhetorical Theory and Practice, Ashgate Publishing Limited, England (2009),p.50.
نجد أن فكرة " الوضع أمام الأعين " ترجع إلى النظرية الخطابية لأرسطو الذى ناقش فيها قوة الاستعارة فى عرض موضوعه فى كتابه الخطابة Ῥητορική (١٤١١ب ٢٤-٥) .
Ibid.,p.51.
12- D'Angelo,op.cit.,p.440.
13- Webb (2009),op.cit.,p.51.
14- Ibid.,p.50.
15- Webb(1999),op.cit., p.15.
16- Ibid.,p.11.
17- D'Angelo,op.cit.,p.441.
18- Ibid.,p.441.
19- Goldhill,op.cit.,p.3.
20- Eidt,op.cit.,p.10.
21- Goldhill,op.cit.,p.4.

22- D'Angelo,op.cit.,p.445.

23- Koopman,op.cit.,p.84.

هناك اثنين من أبرز الأبيزود للوصف التصويرى فى ملحمة "الأوديسية"Ὀδύσσεια فى الجزء الحادي عشر (٦٠٩-١٤) و الجزء التاسع عشر (٢٢٥- ٣١) ، أما فى التراجيديا فهناك مسرحية "السبعة ضد طيبة" Ἑπτὰ ἐπὶ Θήβας ل"إيسخليوس"Αἰσχύλος (٣٨٧-٩٠) ، ومسرحيات "الفينقيات" Φοίνισσαι (١١٢٦-٢٧) ، "أيون" Ἴων (١٩٠-٩٣) ،و الكترا Ἠλέκτρα (٤٥٨-٦٣) ل "يوريبيديس"Εὐριπίδης .أنظر:

Elizabeth Norton, Aspects of Ecphrastic Technique in Ovid's Metamorphoses, Cambridge Scholars Publishing(2013),pp.73.

24- Koopman,op.cit.,p.84.

25- Norton,op.cit.,p.119.

26- H. A. Shapiro,“ Jason's Cloak’’ , Transactions of the American Philological Association (1974-), 110 (1980), p.273.

27- Ophélia Fayez Riad, “ L′Art Plastique Vu Dans Les Travaux De Quelques Poètes De L′ Époque Alexanrine ” , Classical Pepers 3(1993),pp.53-56.

28- Koopman,op.cit.,p.84.

29- Vassiliki Frangeskou,“ Theocritus' "Idyll" 1: an unusual Bucolic Agon”, Hermathena161 (1996), p.23.

30- Mark Payne, “Ecphrasis and Song in Theocritus’ Idyll 1”, Greek, Roman, and Byzantine Studies 42 (2001) ,p.263.

31- Koopman,op.cit.,p.227.

32- Frangeskou,op.cit.,p.23.

33- Payne, op.cit.,p.263.

34- Koopman,op.cit.,p.227.

35- Basil Dufallo, Th e Captor’s Image,Th e Captor’s Image: Greek Culture in Roman Ecphrasis, Oxford University Press(2013),p.83.

36- Anne Calvert Brooke, The Pastoral Idylls of Theocritus , Ph.D., Brown University(1969),p.77.

37- Katrina Vaananen, Warrior and pastoral duels in Homer, Theocritus, and Vergil,MA., Athens, Georgia(2010),p.26.

38- Dufallo,op.cit.,p.83.

ونجد أن النموذج المباشر لوصف كؤوس خشب الزان فى قصيدة الرعويات Eclogues ل"ڤيرجيليوس" Vergilius (٣. ٣٦-٣٩) هو مقدمة الوصف التصويرى لكأس اللبلاب عند "ثيوكريتوس" (١. ٢٧-٣١) . أنظر :

Riemer Faber, “Vergil Eclogue 3.37, Theocritus 1 and Hellenistic Ekphrasis”, The American Journal of Philology 116 . 3 (1995),p.413.

فكأس اللبلاب مثل كأس مينالكاس فى قصيدة الرعويات ل"ڤيرجيليوس" (٣. ٣٩) مع زخرفة اللبلاب المجدول لحافتيه مثل عند "ثيوكريتوس" (١. ٢٩- ٣١) وكذلك نبات الأقنثوس على كل الكأس (الرعويات ٣. ٤٥) (ثيوكريتوس ١. ٥٥-٥٦) . أنظر : Dufallo,op.cit.,p.83.

39- Koopman,op.cit.,p.238.

٤٠- يقول الأستاذ " فرتزش" Fritzsche فى كتابه عن "ثيوكريتوس " أن κισσύβιον لايزال يستخدم فى الجزر الأيونية لسطل الحلب.لكن فى معجم الأستاذ " شاتزيداكس" للغة اليونانية الوسطى والحديثة (ج ٢ ص ٢٩٦) هناك تحديد ل κισσύβιον دون تعريف.من المثير للأهتمام هناك واحد من المعلقين عن "ثيوكريتوس" يقول أنها يمكن أن يكون γαλακτοδόχον ἀγγειον " وعاء

لتخزين اللبن" فهو حقاً وعاء ريفى من المرجح من الخشب ، على الرغم من أن هذا قد يكون ربما استدلال أدبى من الارتباط المفترض مع κίσσος " اللبلاب" . أنظر :

A. M. Dale, "ΚΙΣΣΥΒΙΟΝ", The Classical Review 2 3/4 (1952),p.130.

41- A. S. E. Gow, Theocritus. Vol. 1: Introduction, Text and Translation. Vol. 2: Commentary, Appendix, Indexes and Plates, Vol.2, Cambridge (1950),p.6.

42- Faber,op.cit.,p.413.

وهذا ماأكده " أثينايوس " Δειπνοσοφισταί فى عمله Ἀθήναιος " مأدبة الفلاسفة" حيث خصص فصلاً لمناقشة الκισσύβιον (١١. ٤٧٦ ومايليه) والذى فيه يستشهد على أنه وعاء ريفى مصنوع من الخشب . أنظر :

A. S. F. Gow , "The Cup in the First Idyll of Theocritus ", The Journal of Hellenic Studies . 33 (1913),p.208.

43- Koopman,op.cit.,p.239.

٤٤- ولقد حاكى " ڤيرجيليوس " تلك الفقرة (٣. ٣٦) فى عمله "الرعويات" .أنظر:

Francis Fawkes , The Idylliums of Theocritus , London (1915),p.7. [Online] [2016] [cited 2016 11 November] [14 screens] Available from :URL. https://books.google.com.eg/books.

45- Gow (1913), op.cit., p.208.

46- Koopman,op.cit.,p.239.

أشار كلاً من "بلينيوس" Plinius و " ثيوفراستوس"Θεόφραστος أن هناك هناك ثلاثةأنواع مشار إليها للبلاب وهى : κισσός , ἐλιχρυσος, ἕλιξ

وقد أظهرا الأختلافات بين هذه الكلمات فنجد أن κισσός هو نوع من اللبلاب التى تنمو وحدها شيطانى ، أما ἐλιχρυσος هو من المحتمل اللبلاب الشعرى الذى أشار إليه " ڤيرجيليوس" فى عمله "الزراعيات" Georgica (٨. ١٢) أنه ذهبى أو الثمرة اللبية بلون الزعفران ، و ἕλιξ لاتحمل اية ثمرة على الأطلاق ولكن أعصان بيضاء وصغيرة خشنة ، أوراق محمرة . أنظر:

Fawkes, op.cit.,p.7.

47- Koopman,op.cit.,p.238.

48- Dale , op.cit.,p.129.

٤٩- أما عن الاستخدام الأدبى للكلمة من قِبل معاصرى " ثيوكريتوس" فعند "كاليماخوس" Καλλίμαχος استخدم كلمة ἄλεισον " كأس" كمرادف لكلمة κισσύβιον . أنظر:

Gow (1913), op.cit., p.208.

50- Koopman,op.cit.,p.239.

يلمح "ثيوكريتوس "هنا إلى فن κηρογραφία " الرسم بالشمع " الذى كان منتشراً بين المصريين والصقليين .أنظر:

D. B. Hickie, Sixteen select Idylls of Theocritus, with English explanatory notes and copious indexes, 1839.p.5 . [Online] [2016] [cited 2016 11 November] [188 screens] Available from :URL. https://books.google.com.eg/books.

هناك تماثل بين جلى الكأس بشمع نقى (κεκλυσμένον ἀδέι κηρῷ) وصوت ثيرسيس والأغنية هم أيضاً عذبة (ἀδέα φωνά صوت عذب ٦٥، ἄδιον ἀσῶ أغنية أكثر عذوبة ١٤٥) . فى حالة الكأس الصفة ἀδέαتعنى فى البداية الطعم ولكن بوجودها إلى جانب كلمة κηρῷ تصبح رائحة (رائحة الشمع الذى يغطى الكأس). بينما نفس الصفة فى حالة أغنية "ثيرسيس" تستخدم مجازياً للدلالة على تشبيه الصوت .فالعذوبة بالتأكيد هى سماع أغنية "ثيرسيس" .أنظر:

Frangeskou,op.cit.,p.34.

51- Gow (1950), op.cit., p.6.
52- Dale,op.cit.,p.131.
53- Koopman,op.cit.,p.239.
54- Ibid.,pp.240-241.

٥٥- محمد حمدى إبراهيم ، الأدب السكندرى ،ط٢ ، دار لونجمان للنشر –سلسلة أدبيات – القاهرة (٢٠١٣) ، ص ١٨٣.

56- R. J. Cholmeley, Theocritus, Idylls with Translation and Notes, Revised edn. London: Bell(1919). 2nd edn (1930),p.189.

٥٧- محمد حمدى إبراهيم ،المرجع السابق، ص ١٨٣.

58- Koopman,op.cit.,p.242.

من الملاحظ هنا الإشارة الأقوى لعنصر المعدن فى وصف اللون ،فاستخدام كلمتى ἐλιχρύσῳ " ذهبى" و κροκόεντι " لون الزعفران" مع انعكاسات اللون يلفت الانتباه كما تقول الأستاذة " چوتسفلر " – إلى التلاعب اللفظى على الذهب فى كلمة ἐλιχρύσῳ " الالتفاف الفعلى لذهبية اللبلاب تكرر الالتفاف الاشتقاقى فى ذهبية الثمرة التى تحيط بها. فاستخدام "ثيوكريتوس" لعنصر المعدن يذكرنا بأوصاف الشعر الملحمى القديم الذى يشكل نقطة النقيض مع هذا النوع الرعوى . فهو هنا يخلط عمداً أوصاف الخشب والمعدن للتعبير عن التفاعل بين الملحمة والأنواع الرعوية. أنظر:

Faber,op.cit.,p.414.

٥٩- محمد حمدى إبراهيم ،المرجع السابق، ص ١٨٤.

٦٠- ويبدو أن هذا الكأس يظهر أن يكون مماثل لأكثر من وعاء الشرب الفضى فى ثروة هيلرسهايم Hildesheim ،ذلك الكأس أما ذو أصل هيلينستى أو نسخة رومانية للقطعة الهيلينستية . أنظر :

Gow (1913), op.cit., pp.217-18.

61- Koopman,op.cit.,p.243.
62- Gow (1913), op.cit., p.213.
63- Gow (1950), op.cit., p.6.
64- Gow (1913), op.cit., p.213.
65- Riad,op.cit.,p.74.

٦٦- محمد حمدى إبراهيم ،المرجع السابق، ص١٨٤.

67- Koopman,op.cit.,p.243.
68- Barbara Hughes, The Hellenistic Aesthetic, FowlerUniv of Wisconsin Press (1989),p.5.
69- Gow (1913), op.cit., pp.214,216.

٧٠- محمد حمدى إبراهيم ،المرجع السابق، ص ١٨٣.

71- Koopman,op.cit.,pp.245-246.
72- Ibid., p.245.
73- Mark Payne, Theocritus and The Invention Of Fiction, 1st pub.,The University of Chicago Cambridge Univ. PR.(2007), pp. 29-31 .
74- Koopman,op.cit., p.245.
75- Gow (1950), op.cit., p.9.
76- Hughes, op.cit., p.7.
77- Brooke,op.cit.,p.78.
78- Frangeskou, op.cit.,p.35.
79- David M. Halperin, Before pastoral : Theocritus and the ancient tradition of

bucolic poetry, New Haven : Yale University Press, (1983),p.178.

80- Koopman,op.cit.,p.246.

81- Halperin, op.cit.,p.178.

82- Payne, op.cit.,p.32.

83- Koopman,op.cit.,p.246.

٨٤- فى أغنية "دافنيس" Δάφνη نفس النوع من الابتسامة الظاهرية تظهر رضاء " أفروديتى" Ἀφροδίτη من أن "إيروس" تمكن من أثارة رغبة "دافنيس" العاطفية . أنظر:

Payne, op.cit.,p.32.

85- Koopman,op.cit.,p.246.

٨٦- نجد أن اسم الفاعل κυλοιδιόωντες " عيون غائرة" استخدمت عند "أرسطوفانيس" فى مسرحية ليسستراتى Λυσιστράτη(البيت ٤٧٢) لنتائج الضربة ، وعند "نيكاندروس" Νίκανδρος فى عمله "ترياق السموم" Alexipharmaca (البيت ٤٧٨)كأثر للسموم ،و عند هليودورس Ἡλιόδωρος فى عمله " أثيوبيكا" Αἰθιοπικά (٤. ٧.٧) استخدمها للحبيب.أنظر:

Hughes, op.cit., p.8.

87- Payne, op.cit.,p.32.

88- Halperin, op.cit.,p.179.

٨٩- محمد حمدى إبراهيم ،المرجع السابق، ص ١٨٣.

90- Hughes, op.cit., p.9.

91- Payne, op.cit.,p.34.

92- Hughes, op.cit., p.9.

93- Koopman,op.cit.,p.251.

94- Halperin, op.cit.,p.179.

95- Payne, op.cit.,p.34.

96- Riad,op.cit.,p.76.

97- Payne, op.cit.,p.34.

98- Koopman,op.cit.,pp.252-55.

99- Halperin, op.cit.,pp.179-180.

١٠٠- محمد حمدى إبراهيم ،المرجع السابق، ص١٨٣.

101- Hughes, op.cit., p.10.

102- Lindsay Grant Samson, The philosophy of desire in Theocritus' Idylls,PhD, University of Iowa (2013),p.360.

103- Koopman,op.cit.,pp.255-59.

104- Vaananen, op.cit.,p.29.

105- Samson,op.cit.,pp.360-362.

106- Vaananen, op.cit.,p.30.

107- Halperin, op.cit.,p.181.

108- Thomas K. Hubbard, The Pipes of Pan: Intertextuality and Literary Filiation in the Pastoral Tradition from Theocritus to Milton, University of Michigan Press(1998),p.22. [Online] [2016] [cited 2016 19 November] [390 screens] Available from :URL. https://books.google.com.eg/books

109- Payne, op.cit.,p.36.

110- Frangeskou,op.cit.,p.26.

111- Koopman,op.cit.,pp.260-62.

112- Frangeskou,op.cit.,pp.27-28.
113- Riad,op.cit.,p.75.
114- .Norton,op.cit., pp.109-110
115- Halperin, op.cit.,p.182.
116- Ibid.,p.177.
117- Kathryn J. Gutzwiller , Theocritus' Pastoral Analogies: The Formation of a Genre, Univ of Wisconsin Press(1991),p.90.
118- Koopman,op.cit.,pp.260-61.
119- Ibid.,p.244.
119- Gutzwiller,op.cit.,p.90.
120- Halperin, op.cit.,p.179.
121- Koopman,op.cit.,p.254.
122- Halperin, op.cit.,pp.180-181.

قائمة المصادر والمراجع

أولاً : المصادر

1- Hesiod : Hesiod, the Homeric poems and Homerica Trans. by Hugh G. Evelyn- White(L.C.L) , London (1977).
2- Theocritus :The Greek Bucolic Poets,Trans. J.M.Edmonds (L.C.L) , London (1919) .

ثانياً: بعض الكتب الإلكترونية

1- Ekphrasis , [Online] [2016] [cited 2016 3 November] [14 screens] Available from :URL.https://en.wikipedia.org/wiki/Ekphrasis.
2- Fawkes, Francis :The Idylliums of Theocritus , London (1915),p.7. [Online] [2016] [cited 2016 11 November] [14 screens] Available from :URL. https://books.google.com.eg/books.
3- Hickie, D. B.: Sixteen select Idylls of Theocritus, with English explanatory notes and copious indexes, 1839.p.5 . [Online] [2016] [cited 2016 11 November] [188 screens] Available from :URL. https://books.google.com.eg/books.
4- Hubbard ,Thomas K.:The Pipes of Pan: Intertextuality and Literary Filiation in the Pastoral Tradition from Theocritus to Milton, University of Michigan Press(1998),p.22. [Online] [2016] [cited 2016 19 November] [390 screens] Available from :URL. https://books.google.com.eg/books.

ثالثاً : المراجع باللغة الأوروبية

1- Brooke, Anne Calvert : The Pastoral Idylls of Theocritus , Ph.D., Brown University(1969).

2- Cholmeley, R. J.: Theocritus, Idylls with Translation and Notes, Revised edn. London: Bell(1919). 2nd edn (1930).

3- D'Angelo, Frank J.: "The Rhetoric of Ekphrasis" , JAC18. 3 (1998), pp. 439-447.

4- Dale, A. M.: "ΚΙΣΣΥΒΙΟΝ", The Classical Review 2 3/4 (1952), pp. 129-132.

5- Dufallo, Basil: Th e Captor's Image,Th e Captor's Image: Greek Culture in Roman Ecphrasis, Oxford University Press(2013).

6- Eidt ,Laura M. Sager : Writing and Filming the Painting Ekphrasis in Literature and Film, Amsterdam - New York, (2008).

7- Faber ,Riemer: "Vergil Eclogue 3.37, Theocritus 1 and Hellenistic Ekphrasis", The American Journal of Philology 116 . 3 (1995), pp. 411-417.

8- Frangeskou, Vassiliki:" Theocritus' "Idyll" 1: an unusual Bucolic Agon", Hermathena161 (1996), pp. 23-42.

9- Goldhill ,Simon:" What Is Ekphrasis For?" , Classical Philology 102. 1(2007), pp. 1-19.

10- Gow, A. S. F. : "The Cup in the First Idyll of Theocritus ", The Journal of Hellenic Studies . 33 (1913), pp. 207-222.

11- ……: Theocritus. Vol. 1: Introduction, Text and Translation. Vol. 2: Commentary, Appendix, Indexes and Plates, Vol.2, Cambridge (1950).

12- Gutzwiller, Kathryn J. : Theocritus' Pastoral Analogies: The Formation of a Genre, Univ of Wisconsin Press(1991).

13- Halperin, David M.:Before pastoral : Theocritus and the ancient tradition of bucolic poetry, New Haven : Yale University Press, (1983).

14- Kennedy, George A.:A New History Of Classical Rhetoric , Princeton University Press,(1994).

15- Koopman, N.: Ancient Greek Ekphrasis:Between Description and Narration, PhD ,Faculty of Humanities (2014).

16- Kurman, George:" Ecphrasis in Epic Poetry ", Comparative

Literature26. 1 (Winter, 1974), pp. 1-13.

17- Norton, Elizabeth: Aspects of Ecphrastic Technique in Ovid's Metamorphoses, Cambridge Scholars Publishing(2013).

18- Payne, Mark: "Ecphrasis and Song in Theocritus' Idyll 1", Greek, Roman, and Byzantine Studies 42 (2001),pp. 263–287.

19- ……, Theocritus and The Invention Of Fiction, 1st pub.,The University of Chicago Cambridge Univ. PR.(2007) .

20- Riad, Ophélia Fayez : " L′Art Plastique Vu Dans Les Travaux De Quelques Poètes De L′ Époque Alexanrine " , Classical Pepers 3(1993),pp.51-95.

20- Samson, Lindsay Grant: The philosophy of desire in Theocritus' Idylls,PhD, University of Iowa (2013).

21- Shapiro, H. A.:" Jason's Cloak'' , Transactions of the American Philological Association (1974), pp. 263-286.

22- Vaananen, Katrina:Warrior and pastoral duels in Homer, Theocritus, and Vergil,MA., Athens, Georgia(2010).

23- Webb, Ruth: " Ekphrasis ancient and modern: The invention of a genre", Word & Image 15 . 1(1999),pp. 7-18.

رابعاً : المراجع باللغة العربية

- إبراهيم ، محمد حمدي : الأدب السكندري، ط٢ ، دار لونجمان للنشر –سلسلة أدبيات –، القاهرة (٢٠١٣) .